



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: W stronę metafizyki : doświadczanie życia - doświadczanie teatru w dramatach Jona Fossego

Author: Ewa Dąbek-Derda

Citation style: Dąbek-Derda Ewa. (2014). W stronę metafizyki : doświadczanie życia - doświadczanie teatru w dramatach Jona Fossego. W: B. Popczyk-Szczęśna, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 205-215). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Dąbek-Derda

W stronę metafizyki Doświadczenie życia — doświadczenie teatru w dramatach Jona Fossego

„Jestem autorem sztuk teatralnych, ale — szczerze mówiąc — nigdy tego nie pragnąłem. Przeciwnie, nie lubiłem teatru i przy różnych okazjach, na przykład w wywiadach, mówiłem, że w gruncie rzeczy nienawidzę teatru, w każdym razie norweskiego teatru”¹ — pisze w jednym z esejów Jon Fosse, autor kilkunastu powieści, kilku tomików wierszy i książek dla dzieci, dwu tomów esejów krytyczno-literackich oraz przeszło dwudziestu sztuk teatralnych, które przyniosły mu międzynarodową sławę i liczne nagrody. Na europejskie sceny wprowadził go sukces odniesiony w Niemczech. Niemiecki periodyk „Theater Heute” w roku 2002 uznał Fossego za najlepszego zagranicznego dramaturga, a dziennikarz tygodnika „Die Woche” Jurgen Berger, przedstawiając czytelnikom współczesną norweską dramaturgię, znacząco upraszczał: „Historia norweskiego dramatu jest bardzo przejrzysta: Na początku był Henryk Ibsen, następnie nie było nic, a teraz mamy Jona Fossego”². Niewątpliwie Fosse jest dziś najczęściej grywanym norweskim autorem w Europie, oczywiście po Henryku Ibsenie. Za scenicznym debiutem niesympatyzującego z teatrem pisarza stoją dwie osoby: Tom Remlov i Kai Johnsen.

Dramaturg Tom Remlov, w latach 1986–1996 dyrektor Teatru Narodowego w Bergen, to twórca tak zwanego Projektu Bergeńskiego, którego celem było odrodzenie i promocja współczesnej norweskiej dramaturgii. Do udziału w projekcie Remlov zapraszał młodych pisarzy i reżyserów, tych pierwszych prowokując do pisania tekstów, drugich — do ich inscenizowania na scenie bergeńskiego

¹ Cyt. za: L. ZERN: *Świecąca ciemność*. Przeł. H. THYLWE. Warszawa 2007, s. 17.

² Cyt. za: M. GROSSMAN-KLIBER: *Dramat ciszy*. W: J. FOSSE: *Sztuki teatralne*. Wybór i przekł. H. THYLWE. Sulejówek 2005, s. 7.

teatru. Jon Fosse pojawił się pośród uczestników projektu pod koniec jego realizacji i był młodym pisarzem najbardziej opornym na propozycje podjęcia współpracy. Od czasu seminarium, prowadzonego przez dyrektora Teatru Narodowego, jeszcze przed Projektem Bergeńskim, uchodził za najzacieklejszego wroga teatru. Na seminarium, jak wspomina jeden z jego uczestników, „wymamrotał jakąś pochwałę pod adresem Becketta, przede wszystkim jednak otwarcie krytykował panującą w teatrze próżność, sztuczność oraz skłonność do ustępstw, jego zdaniem nie do przyjęcia”³.

Zasadniczą rolę w przełamywaniu oporu pisarza odegrał reżyser Kai Johnsen, późniejszy autor wielu światowych prapremier sztuk Fossego. „Gdyby nie jego mediacje — wspomina Anne Heith — kariera dramaturgiczna Fossego mogłaby stać pod znakiem zapytania”⁴. W każdym razie długa korespondencja Johnsen — reżysera, uważającego się za przeciwnika literatury w teatrze, ortodoksyjnego wyznawcy *credo*, że „literatura blokuje teatralność” — z Jonem Fossem, pisarzem uparcie deklarującym niechęć wobec teatru, zaowocowała współpracą, potwierdzającą słuszność podstawowego założenia bergeńskiego projektu Remlova, polegającego na konieczności nawiązania twórczego dialogu teatru z literaturą.

Tytuł scenicznego debiutu Norwega — *I nigdy się nie rozstaniemy* — okazał się proroczy. Podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej Eugène Ionesco, Jon Fosse wkroczył na scenę powodowany jakąś wewnętrzną niezgodą na teatr i... już w nim pozostał. „Niemal wszystko, co pisze na scenę — komentuje dramaturgię Fossego szwedzki krytyk Leif Zern — cechuje dystans, uncja zwątpienia, którego nie da się zbyć byle wymówką, ziarno nieufności, które niczym mściwy paradoks wpisuje się w jakość jego sztuk”⁵. Według Kaia Johnsen — ów dystans, uncja zwątpienia i nieufność decydują o „niebezpiecznej wręcz teatralności” tekstów Fossego. Niebezpiecznej, zwodniczej i, co za tym idzie, wymagającej czujności inscenizatora. Jon Fosse konstruuje dramatyczno-teatralne rzeczywistości swoich sztuk, sięgając do różnych konwencji, ale nigdy nie rozwija ich do końca. Teatralność jego tekstów realizuje się w uruchomieniu i zawieszeniu konwencji, stylów, rodzajów, gatunków, w balansowaniu pomiędzy nimi. W zawieszeniu realistycznego dramatu rodzinnego z linearnie rozwijającą się akcją pobrzmiwa absurdalność powtarzanych w nieskończoność sytuacji; oniryczność scenicznych czasoprzestrzeni Fossego zdaje się otwierać pułapkę absurdu światu, a za przenikającymi się planami czasowo-przestrzennymi sztuk o płynnej chronologii delikatnie rysuje się psychologiczne tło. I choć pobrzmiwają w tekstach Fossego zarówno dźwięk realizmu Ibsena, jak i Strindbergowskiej *Gry snów* czy Becketowskiego absurdu, nie otwierają się one przy użyciu

³ K. JOHNSEN: *Ktoś tu przyjdzie. Kilka systematycznych uwag na temat języka teatralnego Jona Fossego*. W: J. FOSSE: *Sztuki teatralne...*, s. 330.

⁴ A. HEITH: *Fenomen Jona Fossego*. Przeł. M. GOŁĘBIEWSKA-BIJAK. „Dialog” 1997, nr 11, s. 129.

⁵ L. ZERN: *Świecąca ciemność...*, s. 19.

jednego — realistycznego, absurdałnego, onirycznego czy klasycznego klucza. W zawieszeniu między liryką i epiką, słowem i milczeniem, bezruchem i działaniem, realnością sceny a wyobrażeniem, jasnością i ciemnością, między teraźniejszością, przeszłością i przyszłością tworzy się pełna napięcia nieokreśloność, niejasność i zwodniczość dramatyczno-teatralnego świata Fossego, będąca jednym z kluczowych doświadczeń związanych z lekturą i sceniczną realizacją jego sztuk.

Jon Fosse lepi swój teatr z materii codzienności. Zwykli bohaterowie, rzadko indywidualizowani posiadaniem imienia, najczęściej po prostu Dziewczyna, Młoda Kobieta, Młody Mężczyzna, Matka, Chłopiec, Ojciec, Syn, Mężczyzna, Brat, Starsza Kobieta, Starsza Przyjaciółka, pokazani zostają w elementarnych, powszednich ludzkich sytuacjach — zwyczajnych, banalnych, potencjalnie trudnych i drażliwych, nierzadko obarczonych fatalnym potencjałem. Zwykli, mali, niczym szczególnym niewyróżniający się ludzie skonfrontowani zostają z podstawowymi życiowymi sytuacjami i wynikającymi z nich dylematami — Kobieta i Mężczyzna wyznają sobie miłość, Ona i On oczekują narodzin dziecka, Matka i Ojciec wypatrują swojego syna, syn odwiedza dawno niewidzianą matkę, dziadkowie przyjeżdżają zobaczyć wnuka, On zostawia ją dla innej, Ona odchodzi, Dziecko umiera... Zwyczajność postaci i powszechność sytuacji, w które są uwikłani bohaterowie, sugeruje autor już na poziomie tytułów swoich sztuk. *I nigdy się nie rozstaniemy*, *Matka i dziecko*, *Letni dzień*, *Syn*, *Odwiedziny*, *Ktoś tu przyjdzie*, *Pięknie*, *Wariacje na temat śmierci* ujawniają uniwersalność tematyki dotyczącej funkcjonowania podstawowych międzyludzkich więzi, a jednocześnie wskazują na wyjątkowość doświadczeń związanych z przeżywaniem przeciętnych wewnątrzrodzinnych relacji, ujętych w porządek oczekiwania, narodzin i śmierci.

Doświadczenia codzienności zyskują wymiar wyjątkowości czy nadzwyczajności przede wszystkim poprzez język dramatów — niezwykle oszczędny, charakteryzujący się prostotą mowy potocznej w zakresie zasobu słownictwa i sposobu wyrażania myśli, a jednocześnie poetycki, pełen powtórzeń, rozpisany w formie białego wiersza, tworzący mieszaninę monologu wewnętrznego i topornego, momentami nieskładnego dialogu. We wcześniejszych tekstach Fossego przeważa strumień liryczny, w późniejszych sztukach ustępuje on miejsca konstrukcji bogatszej w dialog. W jednym i drugim wypadku nigdy do końca nie wiadomo, czy postacie mówią, bo chcą się porozumieć, czy mówią, żeby raczej tego uniknąć. Młodzi małżonkowie w sztuce *Noc śpiewa piosenki*, na chwilę przed jego samobójstwem, tak oto wyjaśniają sobie swoją skomplikowaną sytuację — ona od roku spotyka się z innym, on nie pracuje, nie wychodzi z domu i coraz bardziej zamyka się w sobie:

MŁODY MĘŻCZYŻNA:
Ale dobrze nam

Razem
Prawda
MŁODA KOBIETA:
Tak tak
Jest nam dobrze
Tak
Wiem
Jest nam dobrze
MŁODY MĘŻCZYNA:
Jesteśmy ze sobą
Od dość dawna
Nie jest nam
Najgorzej
MŁODA KOBIETA:
Nie jest
Byliśmy bardzo młodzi
Poznaliśmy się w gimnazjum
A potem
Tak
Muszę się spotykać z innymi ludźmi
Dawniej taki nie byłeś
Jesteś coraz gorszy
Nie mogę cały czas siedzieć w domu⁶.

Konflikty postaci często rozgrywają się na płaszczyźnie języka. Sztuki Fossego pokazują bohaterów walczących nie tylko z sobą i partnerami, ale również z ograniczeniami, jakie stawia przed nimi słowo, nie pozwalając na precyzyjną identyfikację i nazywanie stanów, emocji, pragnień i tęsknot. Najczęściej próbują więc odnaleźć i określić siebie w zmiennym rytmie powtórzeń i zaprzeczeń. Samotna kobieta ze sztuki *I nigdy się nie rozstaniemy* wydaje się uwięziona w swojej paradoksalnej wyliczance. Mówi:

Ja przecież nigdy nie byłam sama
Ja chyba zawsze byłam sama
Ja nigdy nie nie byłam sama⁷

Ekstremalna oszczędność słowa na poziomie językowego konkretnego zdaje się odsyłać do pustki, do językowego i uczuciowego ogołocenia bohaterów, zwodzi możliwością zatrzymania się na dramatycznym obrazie niemożliwej komunikacji, zaniku społecznych więzi czy patologii rodziny, ale jednocześnie w falującym rytmie powtórzeń i zaprzeczeń poetyckiej frazy buduje tajemni-

⁶ J. FOSSE: *Noc śpiewa piosenki*. W: IDEM: *Sztuki teatralne...*, s. 161.

⁷ Cyt. za: L. ZERN: *Świecąca ciemność...*, s. 28.

czą przestrzeń niewypowiedzianego i w ogóle niewyraźnego, niepoddając się społecznym diagnozom i psychologicznym analizom. W monotonii mantrycznego powtórzenia zawieszeniu ulegają potencjalne konflikty bohaterów. W *Matce i dziecku*, sztuce z najbardziej dramatycznie przebiegającym dialogiem, syn uzyskawszy potwierdzenie swych przeczuc, że matka chciała usunąć ciążę, a ojciec ją przed tym powstrzymał, zatrzymuje się pomiędzy skrajnymi emocjami, nie przebacza i nie nienawidzi. Zatapia się w swojej litanii potwierdzeń i zaprzeczeń, i odchodzi, nie wyjaśnwszy ani sobie, ani matce celu swej wizyty.

Nie nie nienawidzę cię
 (Pauza)
 A może cię nienawidzę
 I dlatego nienawidzę wszystkich kobiet
 Może
 (Śmieje się. Pauza. Patrzy na matkę)
 Nie nie nienawidzę cię
 I nie nienawidzę kobiet
 Ja tylko
 Jeśli kogoś nienawidzę
 To nie ciebie
 Ale
 Tak
 Może
 Może nienawidzę
 (Przerywa)
 Nie nie wiem⁸.

Przeżywanie niewysłowionego wydaje się kluczowym ludzkim doświadczeniem wpisanym w dramaturgię Fossego. To, co w życiu każdego z bohaterów ważne, trudne, dotkliwe, piękne, nie zostaje, bo nie może i nie powinno zostać, wypowiedziane. Dlaczego? Mężczyzna w *Śnie o jesieni* wyjaśnia to Kobiecie:

... im więcej się o tym mówi
 o seksie
 tak
 i im więcej się mówi o
 Tak o Bogu
 tym bardziej gubi się to o czym się mówi
 i w końcu zostaje sama mowa⁹.

⁸ J. FOSSE: *Matka i dziecko*. W: IDEM: *Sztuki teatralne...*, s. 44–45.

⁹ J. FOSSE: *Sen o jesieni*. Przeł. E. FRĄCZAK-NOWOTNY. „Dialog” 2003, nr 12, s. 124–125.

Bóg, ale także miłość, seks, prawda, sens — zdaje się mówić Fosse — mogą objawić się tylko w milczeniu, w zawieszeniu pomiędzy słowami. „O tym, że wszelka mowa fałszuje obraz Boga, przekonuje nas cała tradycja teologii negatywnej — pisał Józef Tischner i dodawał — Najlepszym sposobem uobecniania Boga byłoby więc milczenie o Bogu”¹⁰. Fosse zdaje się więc prowadzić swoje sztuki w stronę metafizyki. Na temat doświadczenia metafizycznego, jak sugerował w swoim *Traktacie logiczno-filozoficznym* Ludwig Wittgenstein, także można tylko milczeć. Metafizyka, zdaniem filozofa, lokuje się po stronie manifestacji, nie zaś deskrypcji (mówienia). Uzyskane w wyniku doświadczenia metafizycznego dane nie stanowią wartości ściśle semantycznej i ze swej istoty nie podlegają konceptualizacji. „Treść doświadczenia metafizycznego — dopowiada komentujący poglądy Wittgensteina Sebastian Tomasz Kołodziejczyk — przekracza możliwości ujęcia i wyrażenia przez pozostający w naszej dyspozycji aparat pojęciowy. [...] Doświadczenie metafizyczne [...] odgrywa jednak centralną rolę w życiu podmiotu, nawet jeśli ta rola miałaby się wyrażać jedynie w manifestacji. Wittgenstein pięknie ujmując tę sytuację, mówiąc, że mistyczne jest to, że coś jest, a nie to, że jest jakieś. Dane metafizyczne reprezentują owo jest, a nie bycie jakimś”¹¹.

Jedną z najpiękniejszych scen, w których manifestuje się doświadczenie metafizyczne, Fosse zaprojektował w *Letnim dniu*. Starsza Kobieta przypominając sobie dzień, w którym jej mąż wypłynął w morze i nie wrócił, przygląda się swojemu wspomnieniu, w scenicznej rzeczywistości zyskującemu status realnej obecności. Patrzy na Młodą Kobietę, siebie samą sprzed kilkadziesiąt lat, i swoją Młodą Przyjaciółkę bezzadnie wyglądającą przez okno. I mówi. Do nich? Do siebie? Do...

Stałam tam
i czułam w sobie coraz większą pustkę
[...] Teraz byłam niczym
A jednocześnie miałam wrażenie że
Tak że w pewnym sensie świecę
Czułam, że
Pusta ciemność
Gdzieś głęboko we mnie
Że pusta ciemność świeci
Spokojnie
Nic nie znacząc
Nic nie mówiąc
Świeciła we mnie ciemność
Stałam

¹⁰ J. TISCHNER: *W krainie schorowanej wyobraźni*. Kraków 1997, s. 241.

¹¹ S.T. KOŁODZIEJCZYK: *Problem konceptualizacji doświadczenia metafizycznego*. „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 15.

przy oknie
moja przyjaciółka stała obok
i nie wiedziała co powiedzieć
stała w milczeniu¹²

Nadzieję dla naszego marnego świata, głosił Martin Heidegger, świata, który zatracił „ów obszar istoty, gdzie ból, śmierć i miłość przynależą nawzajem do siebie”, są poeci, którzy „śledzą trop zbiegłych bogów”¹³. Do ich grona niewątpliwie zalicza się także Jon Fosse, choć w poszukiwaniu istoty naszego marnego świata zazwyczaj nie śledzi tropów *sacrum*, rzadko pyta o nieobecnego Boga. Właściwie chyba tylko w jednej sztuce, w *Dziecku*, jego bohaterowie zadają to pytanie i tylko tam padają słowa:

Nigdy nie myślałam, że wierzę w Boga
A teraz wierzę.

oraz

Trzeba się modlić tak, żeby nikt nie wiedział¹⁴.

W poszukiwaniu metafizyki Fosse przede wszystkim penetruje przestrzeń *sanctum* — człowieka stworzonego na obraz i podobieństwo Boga. Ludzka świętość rodzi się w codzienności jego życia, w elementarnych doświadczeniach egzystencjalnych, przypadkowych spotkaniach i rozstaniach, samotności, bólu, niezrozumieniu, nadziei, miłości, zdradzie, głodzie, chorobie, narodzinach i śmierci. „*Sanctum* — pisał Tischner — nie grozi, nie czaruje, nie unosi z tego świata ku innemu. Oczekuje na zrozumienie i podanie pomocnej ręki. [...] *Sanctum* skrywa się w milczeniu”¹⁵. Poszukiwanie metafizyki w *sanctum*, w ludzkiej świętości, nabiera szczególnego znaczenia w świecie, w którym *sacrum* uległo uprzedmiotowieniu w pustej religijności, w sztucznym rytualnym geście, w martwych wizerunkach. Nie-konfesyjna, pozadoktrynalna religijność Fossego każe mu między codzienną gadaniną a milczeniem swoich scenicznych figur otworzyć przestrzeń dla Tajemnicy.

Ujawniające się w upiornym słowotoku i potykających się o brak słów dialogach egzystencjalne doświadczenie nieusuwalnej ludzkiej osobności zdaje się roztopiać, rozmiękczać w powtarzalności stereotypowych językowych formuł i w monotonnym brzmieniu ich modlitewnego zawodzenia. Zawieszane pomiędzy „Tak tak” i „Nie nie wiem” postaci Fossego znajdują oparcie w rytua-

¹² J. FOSSE: *Letni dzień*. W: IDEM: *Sztuki teatralne...*, s. 233.

¹³ Cyt. za: J. TISCHNER: *W krainie schorowanej wyobraźni...*, s. 242.

¹⁴ J. FOSSE: *Dziecko*. Przeł. H. THYLWE. „Dialog” 1997, nr 11, s. 44.

¹⁵ J. TISCHNER: *W krainie schorowanej wyobraźni...*, s. 247.

łach codzienności. Papieros wypalany na przystanku autobusowym, wielokrotne wyglądanie przez okno, wchodzenie i wychodzenie z salonu, zasiadanie na kanapie, powtarzające się pytania i odpowiedzi porządkują życie postaci do czasu nieoczekiwanego spotkania, wizyty, słowa, gestu, reakcji, które decydują o ich dalszym losie, zmieniają wszystko bądź w ich ludzkim trwaniu pozostają bez znaczenia. W tworzeniu rytuałów codzienności Fosse nie używa zbyt wielu rekwizytów. Okno, kanapa, ława, stół, kilka krzeseł to właściwie pełny zestaw elementów scenografii tworzących pokój, często nadmorskiego domu o ścianach pokrytych odpryskującą farbą; i jeszcze konieczne drzwi, dzięki którym wejścia i wyjścia postaci rytmizują sceniczne sytuacje, a teatralna rzeczywistość może rozpiąć się pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, pomiędzy „tu” i „tam”, między jasnością i ciemnością.

W budowaniu metafizycznego doświadczenia widza Jon Fosse z niezwykłą precyzją posługuje się materiały teatru, dotykając odbiorcę przede wszystkim niczym niezakłamywaną prawdą scenicznego świata — to prostota i minimalizm decydują o jego cudowności. Autor nie epatuje więc nadmiarem środków, nie uruchamia skomplikowanej techniki, nie projektuje udziału innych mediów. Interesuje go możliwość uruchomienia teatralności w najczystszej postaci. Sztuki Fossego dzieją się więc przede wszystkim na scenie, rozpięte na teatralnej osi czasu i przestrzeni. To tu możliwe jest przybliżenie ludzkich doświadczeń dzięki wyznaczeniu jednego punktu na osi współrzędnych — w umownym skondensowaniu czasu i przestrzeni z ciągiem zwykłych i niezwykłych wydarzeń. Jednocześnie to również tutaj można bezkarnie i swobodnie manipulować punktami na osi przestrzeni, a wektory czasu kierować w różne strony, każąc im spotykać się w dowolnych miejscach. Fosse bada możliwości i umiejętnie wykorzystuje obydwie teatralne potencie. Część jego sztuk realizuje się w strukturze rodzinnego dramatu salonowego, zazwyczaj z zachowaniem klasycznych trzech jedności (*Imię, Dziecko, Matka i dziecko, Odwiedziny, Ktoś tu przyjdzie*), a część w epickim, wymagającym i formalnie skomplikowanym układzie nakładających się planów czasowych. Pierwsze prezentują problematykę intymnych relacji wewnątrzrodzinnych, mierzenie się z życiem od narodzin do śmierci; w drugich przekroczone zostają granice życia i śmierci. Swoje pierwsze sztuki, jednoaktówki — *Ktoś tu przyjdzie* i *I nigdy się nie rozstaniemy* — Fosse rozpiął na trzy postaci. Ona, on i ktoś trzeci. W *Ktoś tu przyjdzie* nieoczekiwanie odwiedzający parę kochanków sąsiad, w *I nigdy się nie rozstaniemy* kobieta zastępująca ją przy jego boku. Z czasem ta podstawowa teatralna konstelacja ulega poszerzeniu i w rzeczywistościach rodzinnych dramatów Fossego pojawiać się zaczyna coraz więcej postaci, a przedstawiane w nich codzienne „doświadczenia dzielą się między przedstawicieli różnych pokoleń o różnych charakterach”¹⁶. Sytuacje sceniczne rozpisane zostają na rodziców, dzieci (często jeszcze nienarodzone)

¹⁶ L. ZERN: *Świecąca ciemność...*, s. 55.

i dziadków. Dzięki ich obecności w scenicznym „tu i teraz” terażniejszość przenika się z przeszłością i przyszłością, a dramatyczno-tragiczny potencjał tych spotkań kładzie się cieniem na skąpych dialogach uczestników rodzinnych ceremonii. Uderzająca jest przy tym niechęć Fossego do konfliktu. Postawieni wobec siebie bohaterowie jego sztuk najczęściej wycofują się, nie podejmując rzuconej im rękawicy, a jeśli i tak wydarza się Coś nieoczekiwanego, to raczej nie w wyniku ich celowej konfrontacji.

Teatralnie niebezpieczne, by przypomnieć określenie Kaia Johnsen, a jednocześnie najbardziej intrygujące, wydają się te sztuki Fossego, w których nakładające się na siebie czasoprzestrzenie otwierają wielką pustkę. Dom w *I nigdy się nie rozstaniemy*, pokój w *Letnim dniu*, cmentarz w *Śnie o jesieni* stanowią taki punkt przecięcia osi współrzędnych teatralnego kosmosu, w którym przepływający przezeń strumień życia, a raczej istnienia, załamuje się, zawraca, nawarstwia i przenika. Postacie spotykają się tu ze swoją przeszłością i przyszłością, różne etapy życia bohaterów jak powracająca fala zalewają sceniczną terażniejszość, równolegle dzieją się wydarzenia przeszłe, terażniejsze i przyszłe. Starsza Kobieta w *Letnim dniu* siada na kanapie obok Młodej Kobiety i patrzy w oczy sobie samej sprzed kilkudziesięciu lat. W *Śnie o jesieni* Kobieta i Mężczyzna spotykają się na cmentarzu, w trakcie ich rozmowy nieustannie mieszają się rzeczywistości, z kwestii na kwestię bohaterowie przenoszą się w czasie, są młodszy i starsi, poznają się i jednocześnie są w długoletnim związku, nie znają się i znają bardzo dobrze, uczestniczą wraz z jego rodzicami w grzebaniu babci; na pochówek babci nakłada się pogrzeb ojca, umiera jego syn, wreszcie odchodzi również mężczyzna, a na cmentarzu pozostaje kobieta z jego matką i byłą żoną. Opuszczona kobieta w *I nigdy się nie rozstaniemy* monologuje o sobie i o mężczyźnie, który nie przychodzi, cierpi, przeżywając swą samotność, w końcu pojawia się on, odpowiada na jej pytanie, a jednocześnie jest w innym miejscu i czasie, i rozmawia tam ze swoją kolejną partnerką. W scenicznym „tu i teraz” przenikają się przestrzenie i przedziały czasowe, realność miesza się ze wspomnieniem, a bohaterowie, skrojeni jakby na miarę Strindbergowskiej *Gry snów*, „rozdawają się i podwajają, dublują, roztapiają się, zagęszczają i jednoczą”¹⁷.

W napięciu, jakie powstaje na styku granicznych doświadczeń i zwyczajności bohaterów, powtarzalności gestów, słów, sytuacji i przenikających się rzeczywistości, Fosse przenosi punkt ciężkości z indywidualnych ludzkich konfliktów na wewnętrzne konflikty życia. I nie zatrzymuje się na samym biegu życia, na jego powtarzających się nieustannie codziennych przejawach, lecz w przenikających się planach czasoprzestrzennych dotyka kwestii trwania, przekraczającego ramy wyznaczone przez narodziny i śmierć. A prowadzi doń wpisującym w doświadczanie teatru doświadczeniem człowieczeństwa, realizującego

¹⁷ A. STRINDBERG: *Przedmowa do „Gry snów”*. W: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. T. 2. Red. E. UDALSKA. Warszawa 1993, s. 377.

się przede wszystkim w zawieszeniu pomiędzy słowem a ciszą, w milczeniu na temat istoty, Boga, sensu, cudowności i... sztuki.

No bo czym jest sztuka?

Fosse tłumaczy głosem Dziecka:

Jeśli nie wiesz
to ja ci tego nie powiem
I to chyba
jest sztuka
prawda¹⁸

¹⁸ J. FOSSE: *Matka i dziecko*. W: IDEM: *Sztuki teatralne...*, s. 59.

Ewa Dąbek-Derda

Towards Metaphysics Experiencing Life — Experiencing the Theatre in Dramas by Jon Fosse

Summary

The theatricality of plays by Jon Fosse, a Norwegian playwright who delighted the European theatre at the turn of the 21st century, is accomplished in his using and suspending the traditional dramatic and theatrical conventions, styles, genres by maintaining fluid balance between them. While the family drama with its linearity of events is kept in abeyance, there comes the absurdity of unceasingly reiterated events, and the oneiric character of Fosse's space-time seems to be opening a trap of the absurd world. Behind the plays' space-time of patterns interwoven with one another, and the smooth chronology, a delicate psychological background is being spun revealed. Although Fosse's plays hide echoes of Ibsen, *A Dream Play* by Strindberg, or Beckett's absurd, these are not easy to find with one single..., be it realistic, absurd, oneiric or a classic one. Suspended between lyric and epic, words and silence, inertia and activity, the real stage and its image, brightness and darkness, the past and the future, there arises a taut indeterminacy, concealment and deceptiveness of Fosse's world being at the same time one of the crucial experiences connected with reading and staging his plays. To encounter the unspoken is the Norwich author's core human experience that consistently set in his plays. In doing so, Fosse seems to be exploring the space of the sanctum — the human created in the image of God. Human sanctity is said to be rising from his everyday experience, from the fundamental existential experience, random encounters and partings, solitude, lack of understanding, hope, love, betrayal, hunger, illness, birth and death.

Ewa Dąbek-Derda

Vers la métaphysique Faire l'expérience de la vie — faire l'expérience du théâtre dans les drames de Jon Fosse

Résumé

La théâtralité des pièces de J. Fosse, un dramaturge norvégien qui, au début du XXI^e siècle, a conquis le théâtre européen, se réalise dans le lancement et la suspension des conventions traditionnelles du drame et du théâtre, des styles, des genres ; elle se réalise dans un balancement fluent entre eux. Dans la suspension du drame de famille réaliste, avec une action linéaire, résonne alors une absurdité des situations répétées à l'infini, l'onirisme des espaces-temps scéniques de Fosse semble ouvrir le piège du monde absurde, et derrière des plans spatio-temporels des pièces avec des chronologies fluides, un fond psychologique s'esquisse délicatement. Et malgré un retentissement dans les textes de Fosse de même du réalisme d'Ibsen, du *Songe, un jeu de rêves* de Strindberg ou de l'absurde beckettien, ils ne s'ouvrent pas avec une seule clé, qu'elle soit réaliste, absurde, onirique ou classique. Dans la suspension entre le lyrique et l'épique, la parole et le silence, l'immobilité et l'action, la réalité de la scène et l'imagination, le clair et l'obscur, entre le présent, le passé et le futur se crée une indétermination, une ambiguïté et une dissimulation de l'univers de Fosse, qui est une des expériences cruciales liées à la lecture et à la réalisation des ses pièces sur la scène. Une expérience humaine cruciale, inscrite conséquemment par l'auteur norvégien dans les textes de ses pièces, semble être de vivre ce qui ne peut pas décrit. À la recherche de la métaphysique, Fosse pénètre avant tout l'espace de *sanctum* — homme créé à l'image et à la ressemblance de Dieu. Comme le suggère le dramaturge, la sainteté humaine est née dans le quotidien, dans les expériences vitales élémentaires, des rencontres accidentelles et des ruptures, dans la solitude, la douleur, l'incompréhension, l'espoir, l'amour, la trahison, la faim, la maladie, la naissance et la mort.